

Alexander Honold

Freies Spiel

Improvisation als Lebensgefühl und Schreibhaltung in Uwe Timms »Rot«

Ein Knall ist nicht zu hören gewesen. Lautlos und in Schockstarre bleiben die Körper auf jene Orte fixiert, an denen ihre Bewegungen durch die Aufprallwucht kollidierender Massen zum Stillstand gekommen sind. Uwe Timms Roman »Rot«¹ beginnt mit einem tödlichen Unfall. Ein Mann, Thomas Linde, wurde von einem Auto überfahren, an einer Berliner Straßenecke. Die gesplitterte Schaufensterscheibe eines Uhrengeschäftes zeugt davon, dass im letzten Moment noch ein Ausweichmanöver des Wagenlenkers erfolgt war, allerdings dann doch vergeblich. Der Getroffene liegt im Sterben. Er fährt fort zu registrieren, was um ihn geschieht, und er beginnt in diesem Augenblick seines Todes, die Stimme des Erzählers zu ergreifen. Seine Geschichte, und somit auch der Roman als Ganzes, setzt ein mit den Worten: »Ich schwebe« (9).

Der Asphalt ist mit Glassplittern übersät, auf den kleinen Glitzerstücken am Boden bricht sich das Licht des Himmels, unwirkliche Spiegelungen der Häuser, Bäume, Menschen und Wolken vervielfachen die Szenerie und vertauschen oben und unten. Die Einzelteile bilden »von hier oben ein großes Puzzle«. So jedenfalls erscheint es im Blick der Hauptfigur, des tödlich verletzten Fußgängers, der, während er die optischen Eindrücke wie in einem Kaleidoskop sammelt und durcheinander wirft, zugleich allerhand Stimmen hört, mit denen die Zurückbleibenden den Hergang kommentieren. Ein Gewirr von Sprache und Klang, scheinbar ohne jede Ordnung. Es ertönen Rufe nach einem Krankenwagen, neugierige Fragen nach dem Unfallhergang sind zu hören, mitgeteilte Beobachtungen von tatsächlichen oder angeblichen Augenzeugen. »Jemand sagt: Er ist bei Rot über die Straße gelaufen. Ein anderer sagt: Der Fahrer wollte noch ausweichen.« (9) Was der Ich-Erzähler registriert, sind aufeinander folgende Sinneswahrnehmungen, die auch in ordentlichem Nacheinander berichtet werden, obwohl sie sich in diesem kritischen Augenblick zu einer momenthaften Situation zusammenschieben. Die Darstellungsweise ist *szenisch*; sie folgt keiner Linie, sondern überlässt sich voll und ganz dem Ensemble der Eindrücke, die sich zu einem simultanen Bild gruppieren. Die Passanten, die Fahrzeuge, die Häuser, Bäume und Wolken sind ohne vorherige Verabredung zu dieser Szene zusammengetreten, sie unterliegen dabei keiner Absicht und keinem deklarierten Programm, sondern sind in ihrer Konfiguration ein reines Zufalls-

produkt: Das ist es, was dieses szenische Arrangement zu suggerieren sucht. Erzählen, das heißt, auf persönliche Weise als Geschichte darstellen, lässt sich all dies, weil die Hauptperson in ihrem Sterbemoment offenbar in die wundersame Lage versetzt wurde, sich selbst von außen, in diesem Falle von oben, zu betrachten: »(...) der da unten spürt keinen Schmerz. Er hält die Augen offen.« (9) Aufs Erzählen reduziert, als Stimme und Auge, kann die Figur den hinfalligen Körper verlassen und überdauern, zumindest für diesen einen unendlichen Augenblick, in den sich die Geschichte des nachfolgenden Romans hineindrängt. Als Musterfall eines Ich-Erzählers ist der stimmführende Protagonist in erzählendes und erlebendes Ich aufgespalten, diese Aufspaltung ist sein Tod (als Handelnder) und seine Neugeburt (als Erzähler).

Eine Fülle von Anspielungen und Ähnlichkeiten schwingt mit in dieser Straßenszene. Sie ist reich an potenziellen Déjà-vu-Effekten, ob der Autor sich ihrer nun absichtlich bedient hat oder sie sich hinterrücks eingeschlichen haben. Allein unter den deutschsprachigen Romanen der Moderne und Gegenwart gibt es etliche, die ihre Narration mit einem starken, existenziellen Unfall beginnen lassen; zu manchen hiervon weist Uwe Timms Roman in der Bauart seiner Exposition gewisse Affinitäten auf. Mit einem ebensolchen Verkehrsunfall eröffnete schon Robert Musils auf Wien und Berlin gemünzter Großstadtroman »Der Mann ohne Eigenschaften« 1930 sein Eingangskapitel², um den Schock des ordnungsstörenden Zufallsereignisses sogleich in der zeittypischen Beschwichtigungsrhetorik eines Passantenpaares aufzulösen, das ausgiebig über Bremswege und Unfallstatistiken reflektiert und damit letztlich doch das Geschehene rasch als Ausdruck einer höheren Regelmäßigkeit einzuordnen vermag. Auf die Bewegungsachse der Schienenstränge bezogen ist dagegen jener tödliche Unfall, der am Ausgangspunkt von Uwe Johnsons 1959 erschienenem Roman »Mutmassungen über Jakob« steht. Auf bruchstückhafte Erinnerungen und Gespräche verteilt, erzählt dieser Montage-Roman eine unmögliche Liebes- und Spionagegeschichte zwischen Ost und West, die mit dem Unfalltod einer der beiden Hauptfiguren endet, als arbeitsteiliger, dissoziierter Erzählvorgang, aber zugleich mit diesem einschneidenden Ereignis beginnt. Jakob, der im dichten Nebel von einer Lok überfahrene Eisenbahnangestellte, hatte sich zuvor und beständig eines vergleichbar unvorschriftsgemäßen und selbstgefährdenden Verkehrsverhaltens schuldig gemacht, wie es der Figur Thomas Linde in »Rot« nachgesagt wird. »Aber Jakob ist doch immer quer über die Gleise gegangen.«³

»Quer über die Gleise« geht Johnsons Held, derjenige Uwe Timms hingegen bei Rot über die Ampel; bei Musil wiederum hatte der Erzähler des Großstadtverkehrs konstatiert: Etwas war »aus der Reihe gesprungen, eine quer schlagende Bewegung«.⁴ Drei Fälle von Ordnungsstörung, die als

Un-Fälle eine öffentliche Szene evozieren, ein kleines Spektakel mit umstehenden Zuschauern und Mitbeteiligten, das jeweils durch die eingreifenden Vertreter der staatlichen Institutionen (Sanitäter, Polizei, Untersuchungsbehörden) wieder in ordnungsgemäße Bahnen gelenkt wird. Jede Unfallszene ist eine Gegenprobe auf die ansonsten vernachlässigte, als selbstverständliches Alltagsleben der Beobachtung entzogene Normalität. Nur das Nichtnormale des Unfalls, der Störung, des Ausnahmezustandes lässt die Normalität des Normalen *ex negativo* für einmal als eigenes Phänomen in den Blick treten.

Die öffentliche Umgebung ist für die theatrale Dimension des Geschehens nicht ohne Belang; verwickelte und eindrucksvoll aufeinander treffende Handlungslinien spielen sich hierbei in einem infrastrukturell übermarkierten, durch die Vielzahl bewegter Menschen mit unterschiedlichsten Energien aufgeladenen Raum ab. Die Straße und das Straßenleben bilden zwar eine vergleichsweise lockere Form von Sozialzusammenhang, dennoch stellen sie auch eine Art von richterlicher Instanz dar, die über Grenzverletzungen wacht und urteilt. Deutlich wird dies an jener besonderen realhistorischen Berliner Straßenszene, auf die Uwe Timms Erzähleingang ebenfalls implizit anspielt. »Neugierige haben sich versammelt, einige stehen um mich herum, jemand hält meinen Kopf, sehr behutsam, eine Frau, sie kniet neben mir.« (9) Diese Passage ist eine Bildbeschreibung, zu der sich die evozierte Szene längst in den Köpfen der Leserschaft befindet. Es handelt sich um die Sterbeszene des Studenten Benno Ohnesorg, der nach einer Demonstration in Berlin-Charlottenburg in einer Seitenstraße von einem Polizisten erschossen worden war, am 2. Juni 1967. Ein Ereignis, das als Bild und als Datum im kulturellen Gedächtnis der 68er-Generation fest verankert ist. Als der Erzähler des Romans in anderem Zusammenhang, bei der Schilderung irgendeiner zurückliegenden privaten Handlungsepisode, auf die Frage der Datierung zu sprechen kommt und dazu relativierend bemerkt, es habe sich seiner Vermutung nach bei der in Rede stehenden Begebenheit um einen »3. Juni« gehandelt, »was keine Bedeutung hat« (63), dann ist zu ergänzen: weil ein »3. Juni« für Angehörige dieser Generationsgemeinschaft, welcher auch der Ich-Erzähler angehört, niemals dieselbe Bedeutung haben wird, wie sie der 2. Juni nach dem Tod Ohnesorgs und als dessen Gedächtniszeichen erlangte.

So vieles die Eingangsszene von »Rot« mit dem tödlichen Unfall auf offener Straße auch an kulturellen Resonanzen und intertextuellen Verweisen anklingen lässt – ihre wichtigste kompositorische Funktion liegt darin, eine Zeit- und Raumschwelle darzubieten, die den Romantext als Handlungsraum einer erzählten Geschichte nach außen abgrenzt, indem sie ihn zugleich als Erzählvorgang nach innen öffnet. Uwe Timms Roman kennzeichnet durch das tödliche Ende der Hauptfigur seine eigene Anfangsszene

als eine Zone des Übergangs; diese ist sowohl vorwärts wie rückwärts lesbar. Der Roman trägt nicht nur einen farbkraftigen Titel, er ist auf extreme Verdichtung und wirkungsvolle Effekte angelegt. Einer dieser dramaturgischen Höhe- und Fluchtpunkte ist eine Detonation, die lange vorbereitet wird, aber nie stattfindet. Ein weiteres schockartiges Ereignis muss, als zweiter Fluchtpunkt des Geschehens, dem Beginn des Textes unmittelbar vorausgegangen sein und stimmt, merkwürdig genug, mit dem Einsetzen des Erzählvorgangs zeitlich wie sachlich überein. Die große, anarchische Explosion, zu der es in diesem Buch nicht kommt, gehört zur nach und nach erzählten Vorgeschichte einer der Hauptfiguren und wird nach ihrem Tod von einem ehemaligen Freund in tagelangen Recherchen aufgerollt. Der Unfallknall wiederum, den wir am Anfang des Textes knapp verpasst zu haben scheinen, bildet das abrupte Lebensende ebenjenes als Ich-Erzähler figurierenden Freundes, der beim Überqueren der Straße das Haltesignal missachtet hat und nun, just zu dem Augenblick, in dem wir ihn überhaupt erst kennenlernen, schon im Sterben begriffen ist.

Dass wir einem religiös ernsthaften Augenblick, dem Übertritt in eine andere Art von Leben, beiwohnen, daran besteht trotz des Tumults an Einzelheiten im Wahrnehmungskaleidoskop des Helden keinerlei Zweifel. »Wenn man jetzt die Augen schließen könnte, denke ich, es wäre der Frieden. Und noch etwas, ich höre Charlie Parker spielen, sehr deutlich, den Einsatz seines Solos in »Confirmation.« (10) Es scheint die wie aus einer anderen Welt hereintönende Saxophonlinie der Jazzlegende Charlie Parker zu sein, die den Sterbenden in einer quasireligiösen Liturgie regelrecht »konfirmiert«, mit ihrem heiligen Ernst berührt. »Bird« ruft ihn zu sich, der Solo-Einsatz ist da, es kann losgehen. Thomas Linde, ein Altlinker Westberliner Prägung, der als freier Autor Jazzkritiken schreibt, nebenbei selbst Musik macht und sich für den Lebensunterhalt etwas hinzuverdient als gebuchter Trauerredner bei Beerdigungen, stirbt nicht, oder nur oberflächlich betrachtet, an einem dummen, alltäglichen Unfall. Sein Leben ist zuvor schon aus dem Gleis geraten durch einige gefühlsstarke Erlebnisse, die postum, respektive von der Sterbesekunde aus, in lockeren Assoziationen vom Protagonisten selbst nochmals aufgeblättert werden.

In der Todessekunde, so der schlichte, aber wirkungsvolle Rahmen der Konstruktion, zieht das Leben im Schnelldurchgang nochmals an dem Sterbenden vorbei; aber wie! Die Erzählweise ist ungefügt, beinahe aleatorisch, eine Ordnung des Darstellens wird kaum erkennbar. Immer neue Bruchstücke tauchen auf, Erinnerungssplitter aus den verschiedensten Zeitebenen und Lebenszusammenhängen, mitunter kann beim ersten Lesen der Überblick durchaus abhanden kommen. Jedes Fitzelchen, jeder Flashback hält nur für einige knappe diegetische Passagen vor, dann bricht die jeweilige Erzählung wieder ab, um einem neuen, anderen Erinnerungspartikel Platz

zu machen, der ebenso nur für kurze Zeit den Lead im schnellen Lebensrücklauf übernimmt. Daraus entsteht ein vielstimmiges, kurzweiliges, manchmal sogar mit hektischem Puls geführtes Erinnerungsmosaik, bei dem der mündliche Duktus und der ephemere Bestand der Erinnerungspartikel ein Grundgefühl von verrinnender, von kostbar »getimter« Zeit erzeugen. Diesem Eindruck eines förmlich zerlaufenden Zeitflusses kann man sich bei der Lektüre desto weniger entziehen, als die Erinnerungsfragmente ihrerseits durchsetzt sind von Einschüben, die auf die Situation des Unfallopfers Bezug nehmen und an Details wie der größer werdenden Blutlache den bevorstehenden Exitus des Protagonisten und Erinnerungsmediums signalisieren. Immer wieder, als letzter Funkspruch, die Meldung: »Ich verliere mich.« (87 u.ö.)

Gerade die Diversität der einzelnen Erzählpartikel und ihre Abfolge im raschen Wechsel geben allerdings auch zu verstehen, wie sich jenseits eines chronologischen oder kausalen Zeitstrahls die Dinge des Lebens für den sie imaginativ nochmals Durchlaufenden nach ihren Gefühlsintensitäten neu gruppieren, und wie daraus dann wiederum doch eine Art von Reihenbildung hervorgeht. Was dem Ich-Erzähler in dem durch seinen Unfallschock ausgelösten Erinnerungsstrom innerer Bilder als erstes Motiv einfällt, das ist die Freundin Iris, eine verheiratete Lichtdesignerin, mit der er seit einigen Monaten ein Verhältnis hatte, das rasch an Tiefe und Ernsthaftigkeit gewann. Bei ihrem letzten Rendezvous, von dem der Ich-Erzähler kommt, als ihn das Auto erfasst, verkündete sie Thomas Linde, dass sie von ihm ein Kind erwarte und ihrem noch nichts ahnenden Mann alles offenbaren, sich wahrscheinlich von jenem trennen wolle. Für Linde, der mehr als 20 Jahre älter ist als seine neue Partnerin und sich um den bevorstehenden Einbruch des Alters mitsamt seiner Verfallserscheinungen schon große Sorgen macht, ist die Nachricht vom Nachwuchs doppelt schwierig. Sie erinnert ihn daran, dass er mit seiner ersten Frau vor langer Zeit auch eine Familie hätte gründen können (seinerzeit aber spontan zu einer Abtreibung geraten hatte), und sie konfrontiert ihn mit dem Druck einer Verantwortung, von der er nicht weiß, wie er ihr gerecht werden könnte. Es ist also beim Adressaten dieser Mitteilung ein erheblicher Gefühlssturm vorauszusetzen, der vielleicht seine Unachtsamkeit beim Überqueren der Straße plausibel erscheinen lässt. Oder handelt es sich um einen verkappten Suizid?

Die zweite, für noch mehr Instabilität sorgende Krisenkomponente im Leben des Ich-Erzählers hat vom Todeszeitpunkt her gesehen erst knapp zwei Wochen zuvor eingesetzt und hängt mit den Besonderheiten eines Auftrags zusammen, den er als Trauerredner entgegennahm. Der Verstorbene, der sich in diesem (für beide) letzten Auftrag die Dienste Thomas Lindes erbat, ist, wie sich bald herausstellt, ein alter Freund und Weggefährte aus gemeinsamen Zeiten der politischen Agitation. Zwölf Tage vor dem Unfall-

tod erreicht den Bestattungsredner der Anruf eines kleinen Beerdigungsinstitutes, mit dem er häufig zusammenarbeitet, weil es noch unabhängig ist und nicht zu einer der kommerziell durchrationalisierten Ketten gehört (46). Der Verstorbene hatte testamentarisch verfügt, dass Linde die Trauerrede halten möge. Einen Peter Lüders, so hieß der Tote, kennt Linde freilich nicht, respektive nur unter anderem Namen. Um sich mit dem Lebenslauf und der Persönlichkeit des Verstorbenen möglichst gut vertraut zu machen (eine Grundvoraussetzung seiner Arbeitsweise), begibt sich Linde gemeinsam mit dem Sohn in die Wohnung des Toten. Die beiden treten in eine dunkle Souterrainwohnung, in der überall, auf Tischen, Stühlen und dem Boden, Bücher gestapelt liegen; Standardwerke, die einen Kurzkanon sozialwissenschaftlicher Theoriedebatten abgeben: »Marx, Marcuse, Benjamin, Adorno, Althusser, Bourdieu, Dirk Baecker«, und zuletzt: »Henri Lefebvre, Probleme des Marxismus, heute«. Der Trauerredner versinkt in einem durchgesessenen Lesesessel: »(...) ich saß wie in meiner eigenen verstaubten Lektürevergangenheit« (47).

Allerdings fällt dem Suchenden, der sich mit diesen Spuren einer fremden Biografie zunehmend intensiver auseinandersetzt, unter den Hinterlassenschaften noch etwas anderes ins Auge. Da gibt es in dieser bis an die Decke mit Bücherregalen vollgestellten kleinen Wohnung über dem Schreibtisch und neben dem Fenster eine Wandfläche, an der Grafiken angebracht sind. Es sind Baupläne und Querschnitte der Siegestsäule im Berliner Tiergarten, versehen mit exakten Maßangaben über Fundamente und Mauerstärken. Linde ist in die Denkwerkstatt eines verhinderten Anarchisten und Bombenlegers geraten, der nichts Geringeres vorhatte als eine Sprengung des weit hin sichtbaren Monuments, auf dessen schlanker Säule die vergoldete Bronzefigur einer flügelbeschwingten Viktoria schwebt, mit dem Lorbeerkrantz in der rechten, dem Eisernen Kreuz in der linken Hand. Die Ikonografie ist von demonstrativer Signalwirkung, hier geht es um die Einheit von soldatischem Todesmut und politischem Erfolg. Die von den Berlinern liebevoll als »Goldelse« verspottete Siegesgöttin steht für den Triumph des durch den preußischen Militarismus geeinten Nationalstaats, dessen Gründung aus dem 1871 errungenen Sieg über Frankreich hervorgegangen und im Spiegelsaal zu Versailles feierlich proklamiert worden war.

In der Hinterlassenschaft des Verstorbenen, der in seinen letzten Jahren als Stadtführer in Berlin gearbeitet hatte, findet Linde akribische Aufzeichnungen zur Geschichte des Denkmals. Da wusste jemand ganz genau, warum er sich gerade dieses Angriffsziel ausgesucht hatte. Die Säule mit der Viktoria war schon 1864 nach dem siegreichen Ende des Preußisch-Dänischen Krieges geplant und zwei Jahre später nach dem Krieg gegen Österreich in größerer Ausführung konzipiert, sodann nach einem weiteren unter preußischer Vorherrschaft geführten Krieg in nochmals größerer Dimension

errichtet worden. Ursprünglich am Spreebogen gegenüber dem Reichstag aufgestellt, wurde das Monument im Nazismus nochmals um einige Meter erhöht und auf die zentrale Sichtachse der Ost-West-Schneise versetzt. Dort führt es, umgeben von den angegriffenen Laubbaumbeständen des Berliner Tiergartens, inmitten eines vielspurigen, stark befahrenen Kreisverkehrs ein zugleich abgetrenntes und herausgehobenes Dasein, auf einer durch Unterführungen für die Fußgänger zugänglichen, verkehrsumtosten Mittelsinsel. »Die Siegestsäule kannte ich nur vom Vorbeifahren. Es war mir unbegreiflich, wie die Leute, die man hin und wieder am Sockel oder in dem Säulenumgang oder gar oben unter dem vergoldeten Engel sehen konnte, überhaupt auf diese Verkehrsinsel gekommen waren (...).« (103)

Die Siegestsäule ist ein fester Bestandteil der Berliner »Stadtmöblierung«. Im Roman Uwe Timms ist sie, wie die Farbe »Rot« und dieser als Gegenmotiv korrespondierend, ein Brennpunkt exzentrischer Handlungswege und gekrümmter Narrationslinien. Wie die Autos und Busse den Sockel dieses Monuments umkurven, so umkreisen die Aufzeichnungen und Pläne des verstorbenen Revoluzzers (und bald auch die ihnen folgenden Nachforschungen des Beerdigungsredners) den Stein gewordenen politischen Symbolgehalt der Säule. Offenbar war der Verstorbene auf die preußische Viktoria und ihre Zerstörung hochgradig fixiert – angespornt von dem Furor, in der nach dem Mauerfall und der wiedererlangten Einheit neu auflebenden deutschen Nationaleuphorie ein lautstarkes und flammendes Fanal des Widerstands zu zünden. Die verrückte Idee, das 66 Meter hohe Bauwerk durch einige gezielt angebrachte Ladungen hochexplosiven Plastiksprengstoffs in die Luft zu jagen, ist zwar politisch motiviert, aber nicht terroristisch. Die Aufzeichnungen geben zu erkennen, dass der Anti-Militarist genau geplant hatte, vorab eine Serie von Warnungen an die Polizei und mehrere Zeitungsredaktionen zu verschicken, um durch eine Vollsperrung des Platzes und des Denkmals selbst jede Gefährdung von Menschen abzuwenden.

Man könnte insofern auch von einem *ästhetischen* Vorhaben sprechen, als primär der Symbolgehalt des Monuments getroffen werden sollte; zudem zitiert dieser Plan jenen anderen Säulenumsturz aus dem Jahr 1871 auf der Place Vendôme durch die Pariser Commune, wenige Monate nach der französischen Niederlage und der deutschen Reichsgründung. Die Siege von Napoleons großer Armee und ihre retrospektive Glorifizierung wurden damit gleichsam materialiter »dekonstruiert«: »Eine bewundernswerte Aktion, die von Gustave Courbet angeregt und geleitet wurde.« (106) *Solche* Künstler, so die naheliegende Spitze des impliziten Vergleichs, solche Künstler hatte Deutschland nie besessen. »Vielleicht«, so überlegt der Ich-Erzähler, »hätte sich Joseph Beuys der Berliner Siegestsäule annehmen müssen« (106). In Gedanken, so darf man das beharrliche destruktive Kreisen um

die Siegestsäule im Roman verstehen, ist dieses Sinnbild deutschen Chauvinismus' eigentlich schon in Schutt und Asche gelegt, in seinen Grundfesten erschüttert durch ein geniales Kunstwerk, von dem nichts anderes existiert als der Plan.

Ein unausgeführt gebliebener Plan, den Linde nun wie ein Vermächtnis an sich nimmt. Sogar den Plastiksprengstoff steckt er sich in die Aktentasche, vorsorglich hat er ihn sogar noch bei sich, als er überfahren auf der Straße liegt. Schon bevor wir mit der Lektüre den Flashbacks der Sterbesekunden einige 100 Seiten folgen, erfahren wir, dass in der Rahmensituation die Bestandteile für eine geradezu explosive Versuchsanordnung parat liegen, ohne dass jemand von den Umstehenden auch nur das Geringste davon ahnt. Wie es dazu gekommen ist, dass ausgerechnet ein Jazzkritiker und Trauerredner in die Sogwirkung eines anarchistischen Szenarios gerät, das ist die Basisgeschichte des Romans, die sich aus den vielen einzelnen Splittern erzähltechnisch zwanglos und scheinbar leichthin, aber mit innerer Folgerichtigkeit zusammenfügt. Der Trauerredner, eigentlich dazu berufen, den Verstorbenen einen würdigen und friedlichen Abschied zu bereiten, merkt rasch, dass er mit seinen Nachforschungen auf ein höchst unfriedliches Terrain gelangt ist.

Je mehr Linde die einzelnen Puzzleteile des fremden Lebenshintergrundes zu einem ganzen Bild zusammensetzen kann, desto näher rückt ihm der Verstorbene, desto befremdlicher wird ihm aber dessen Tatvorsatz. Er realisiert, dass dies auch für ihn kein Auftrag wie andere ist. Schon der Umstand, dass der Verstorbene selbst sich ihn als Grabredner ausgewählt und ihn insofern über den eigenen Tod hinaus beauftragt hatte, lässt aufhorchen. Da geht es um eine symbolische Art von Mitteilung, die ihn, den Protagonisten, ganz persönlich betrifft. Jener Peter Lüders ist, wie Linde endlich entdeckt, ein alter Bekannter, hieß vor seiner Heirat Aschenberger, war einst ein guter Freund sogar, mit dem der Ich-Erzähler jahrelang als politischer Aktivist herumgezogen war und große, systemverändernde Pläne geschmiedet hatte. Gemeinsam hatten sie sich frühmorgens zum Schichtbeginn vor den Werkstoren einer Fabrik postiert und versucht, den zur Arbeit Hastenden Exemplare ihrer linken Parteizeitung in die Hand zu drücken, um in den Werktätigen ein kämpferisches Bewusstsein zu wecken. Später dann hatten sich die Wege der beiden Genossen wieder getrennt, die Ansichten und Pläne Thomas Lindes, der zum Studium nach Frankreich wollte, waren Aschenberger zu bürgerlich und zu angepasst erschienen. Man hatte sich aus den Augen verloren.

Zwei auseinander laufende Lebenslinien sind in den Biografien Aschenbergers und Lindes miteinander eingeführt. Die Liebesbeziehung zu der eine Generation jüngeren Iris konfrontiert den Ich-Erzähler nicht nur mit dem biologischen Alterungsprozess, dem er eine letzte Blütezeit abtrotzen

will, sie stempelt ihn unwillkürlich zu einem zeitgeschichtlichen Typus, zum Protagonisten der 68er-Ära. Beides zusammengenommen, die postume Wiederkehr des alten Weggefährten und das dem Normalalltag geraubte, verstohlene Liebesglück, das ihn zugleich altern lässt und verjüngt, führen die Figur des Protagonisten in eine krisenhafte Inventur seines Lebens, seiner Freunde, seiner ehemaligen Ziele und Wünsche. Wie in einem Nachklang erscheinen die Dinge des Lebens noch einmal vor ihm und kreuzen mit Reminiszenzen seinen Weg, schon bevor der Unfalltod den inneren Erzählstrom ins Fließen bringt. Der Roman folgt, wiewohl sein Textgewebe aus freien Assoziationen geknüpft ist, kompositorisch einem Prinzip der wiederholten Spiegelungen. Iris, die Lichtkünstlerin, und Aschenberger, der erloschene Rebell. Linde, der Trauerredner, und Aschenberger, sein biografisches Modell. Das Rot der Befreiung und das Blut der Geschichte. Die schnurgerade Paraden-Sichtachse von Preußens Gloria und das kribbelnde Körpergefühl, das die Rhythmen und Phrasierungen eines Thelonious Monk oder Charlie Parker auslösen. In der Biografie dieses Roman-Ichs hat Platz, was auch die deutsche Nachkriegsgeschichte in ihrer Widersprüchlichkeit ausmacht.

Worauf aber will Uwe Timms großer Erinnerungsroman hinaus? Die beiden Seitenstücke zum Roman, »Am Beispiel meines Bruders« und »Der Freund und der Fremde«⁵, die er mit Reflexionen über seinen Bruder und seinen Studienkollegen erzählerisch in Gang brachte, lassen sich als Klärungsprozesse vergleichsweise konkret bestimmbarer Problemlagen und Fragestellungen verstehen, auch wenn die literarische Gestaltung hier keineswegs auf einsinnige oder gar abschließende Antworten ausgerichtet ist. »Rot« wiederum ist so vieldeutig und referenziell ausufernd wie die damit angesprochene Farbe. Das Kraftzentrum des Romans ist der Puls des freien Assoziierens, den der Autor den Jazzplatten seines Protagonisten abgelauscht hat. Zum Jazz passen freilich mehr das »Blue« und die New Yorker Szene. Musiker wie Charlie Parker, John Coltrane oder Thelonious Monk, die Namen von berühmten Alben wie »Brilliant Corners«, mit dem Monk nach einem jahrelangen Auftrittsverbot wieder auf die Bühne zurückfand, erwähnt der Ich-Erzähler wie nebenbei, um anzudeuten, dass es da noch eine ganz andere Welt gibt, eine andere Dimension von sozialen Kämpfen auch, und nicht zuletzt eine andere Art, Geschichten zu erzählen. Die Klangwelt des Jazz und seiner großen Künstler, sie schwingt als innerer Resonanzraum mit, wenn die Erinnerungsepisoden des Protagonisten sich auf dem Assoziationsstrom des Romans noch einmal durchs Leben treiben lassen.

»Louis Armstrong, King Oliver, Sidney Bechet, Jelly Roll Morton und natürlich Glenn Miller« (131), das sind die ersten Jazzplatten, die Thomas Linde schon als Junge von seinem Onkel geschenkt bekommt und deren

unerhörten Sound er nie mehr vergisst. Vom eigenen Vater, einem Architekten, sieht er sich kulturell weniger stark beeinflusst als von jenem verklärten Onkel Udi, einem »Weltmeister in Faulheit«, der sich in den ersten Nachkriegsjahren eine Erfindung hatte patentieren lassen, wie man »altes Dieselöl in Bohnerwachs verwandeln« konnte, und damit schnell ziemlich reich geworden war. Dieser Udi war »der einzige in der Familie, der singen konnte und Klavier spielte« (131), und der Jazzplatten schon gesammelt hatte, als dies noch verboten war und von den Nazis als »entartet« verfolgt wurde. Im Familienkreis ist der Onkel ein Sonderfall unter den drei Brüdern; dass die anderen beiden die Laufbahnen des Architekten und des Juristen ergreifen, unterstreicht den exemplarischen Gehalt dieser Familienaufstellung, eines damit durchaus zeittypisch gemeinten Modellfalles. »Es waren einmal drei Brüder, die haben die Bundesrepublik aufgebaut. Der erste war Architekt und sehr fleißig, der zweite machte eine Erfindung, wurde Fabrikant und war sehr faul, und der dritte war Wirtschaftsanwalt und ausgesprochen zäh.« (129)

Weder der mythisch beschworene Wiederaufbau noch die institutionelle Rechtsstaatlichkeit allein geben ein zutreffendes Bild dessen, was in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Westdeutschland anders lief als zuvor. Wenn es in der politischen Mentalitätsgeschichte der »alten« Bundesrepublik einen wichtigen Moment der Befreiung gegeben hat, so darf man die familiengeschichtlichen Reminiszenzen des Protagonisten verstehen, dann lag er in jener Phase, als mit den amerikanischen Besatzungstruppen und Radiosendern auch die Jazzmusik (wieder) nach Deutschland kam, wie schon einmal im Gefolge der Niederlage (anstelle des Militärtrophäums vom Schlege der Siegestsäule). Die entlastende, lockere Leichtigkeit des Jazz wird nicht von ungefähr provokant mit der »Faulheit« des reichen Fabrikantenonkels in Verbindung gebracht. Nur im Zusammenspiel mit dem Fleiß des Architekten und der Zähigkeit des Anwalts wird daraus ein Zusammenklang. Das wiederum dürfte ein vom Autor nicht nur sozialgeschichtlich, sondern auch poetologisch gemeintes Mischungsrezept sein, denn auch auf der darstellungstechnischen Ebene des Romans schlägt sich diese Mixtur merklich nieder. Ein konstruktives Grundgerüst von typisierten Figurenlinien, Handlungsmustern und Motiven, darüber ein Erzählduktus, der beharrlich einige programmatische Leitideen vorträgt und variiert, dies beides aber moderiert durch einen Tonfall des tastenden, experimentierfreudigen Improvisierens, bei dem die Eigenlogik der Sprachverkettungen und der Gefühlsintensitäten sich Bahn bricht.

Erzählen ist, seit alters her, jener Notbehelf, mit dem die Last der Arbeit und die Lust der Faulheit ihren Ausgleich finden. Ein Aufschub und Zeitgewinn auf der Reise zum Ende, ein Balanceakt zwischen Liebe und Tod. Ins Zentrum, auf die Bühne seines *roman fleuve*, hat Uwe Timm einen

Redner gestellt, der dank des einschlägigen Grundes seiner Auftritte stets mit besonderen Erwartungen konfrontiert ist. Diesem Helden des Wortes scheint es zu helfen, dass er von Kindesbeinen an am Klavier nicht die klassischen Etüden, sondern das freie Spiel praktiziert hat. Die Aufgabe des Trauerredners ist schwierig, ja heikel zu nennen. Denn weder darf er sich anmaßen, das tiefe Leid naher Angehöriger allzu empathisch anzusprechen, indem er sich quasi an ihre Stelle zu versetzen vorgibt. Noch möge er andererseits durch eine allzu demonstrative Distanz die überlegene Hilfeleistung des Außenstehenden hervorkehren, der den Betroffenen einen Weg aus ihrer emotionalen Belastung eröffnet – denn das wäre nicht minder anmaßend und überdies kränkend. Ferner hat der Trauerredner nicht nur die ernsthaft oder geradezu verzweifelt Leidtragenden als sein Zielpublikum zu bedenken, er muss zugleich auch für diejenigen sprechen, die dem Verstorbenen merklich indifferenter gegenüberstehen und aus Pflichtgefühl mehr denn aus Herzensneigung an der Trauerfeierlichkeit teilnehmen.

Es gibt nur wenige Anlässe, die das ganz auf Effizienz und Fashion getrimmte Leben in den urbanen Zentren der Gegenwart so sehr in Verlegenheit bringen wie Beerdigungen. Zwar ist der Tod allgegenwärtig, sei es als medial dargebotene Nachricht oder als individuelle Angst vor der Diagnose einer tödlichen Krankheit, und für all dies sind auch eine Menge an fortschiebenden Rationalisierungen und ummäntelnden Worthülsen in Umlauf, aber genau das ist das Problem: die Unangemessenheit vorgefertigter Phrasen und Redefiguren. Uwe Timm lässt seinen Trauerredner die Erfahrung machen, dass es auf den Text, auf den Wortlaut seiner Reden gar nicht so sehr ankommt. Viel entscheidender wirkt, dass da jemand ist, der die Lebensgeschichte der verstorbenen Person wichtig nimmt und ihren Spuren gründlich und voller Sympathie nochmals nachgeht. Im Grunde verhält sich Thomas Linde in jedem Trauerfall so, wie es ihm bei seinem alten Freund Aschenberger ganz ausdrücklich widerfährt: »(...) ich glaubte, er wollte den Sprengstoff an mich weiterreichen« (77). Was die Toten nicht mehr ausführen können, verschwindet nicht mit ihrer Beerdigung, sondern wird transfiguriert, weitergetragen im Puls der Rede. Vor allem in denjenigen Momenten, in welchen dabei eine Freiheit zum Ausdruck kommt, die alle fixfertigen Formen und Muster hinter sich lässt.

Bei einer seiner Beerdigungen bemerkt der Trauerredner, dass er mit seinen Ausführungen über den Weg vom wortlosen, unmäßigen Schmerz zur sehenden, erinnerungsvollen Trauer zu sehr ins Allgemeine und Beschwichtigende gekippt ist, sich »ein falscher Ton« ins Redemanuskript eingeschlichen hat. Hat er da etwa tatsächlich über »die schöne Geste des Loslassens« psalmodiert? Das darf doch nicht wahr sein. Die während der Rede innerlich mitlaufende Selbstbeobachtung bemerkt den Lapsus früher, als der ausführende Sprecher ihn vollbracht hat, und fährt dem Redevorgang mit

einem blitzartigen Gedanken in die Parade: »(...) ich hätte sagen müssen: Nein, der Tod ist eine Bestialität. Basta.« (25) Das den routinierten Ablauf durchbrechende schlechte Gewissen des Redners sorgt dafür, dass dem einverständigen Zusammenspiel zwischen Geist und Körper ein Störfall widerfährt. »Ich fuhr mit der Hand über das Manuskript, und dabei fiel die letzte Seite herunter, segelte langsam zu Boden und kam unter einen der Kränze zu liegen. Ich sah hoch, blickte in die Halle (...). Einen Moment zögerte ich, ob ich die Seite aufheben sollte, aber jetzt auf dem Boden herumzukriechen, das Blatt unter den Kränzen hervorzuziehen, wäre höchst unpassend gewesen. Die Momente angespannter Trauer laufen immer auch Gefahr, in ihr Gegenteil umzukippen, ins Gelächter. Also sprach ich, erstmals seit drei Jahren, frei weiter.« (25 f.)

Schon als junger, noch unerfahrener Gewerkschaftsreferent hatte der Ich-Erzähler auf einem Diskussionsforum einmal erfahren, wie das wirkt und was das ist: jenes »Pfungstwunder« (153) der freien Rede. Den Musikstücken des Jazz ist die rhetorische Improvisation darin vergleichbar, dass sie nicht etwa ganz ohne Form und Regel auszukommen versucht, sondern das Ereignis der Entgrenzung, der Sprengung vorgefertigter Muster, Realität werden lässt. Das funktioniert nicht immer, es kann auch nicht programmiert werden. Kein vorzeigbares Werk bleibt von solchen Augenblicken der Befreiung zurück, höchstens eine andeutende, vorläufige, behelfsmäßige Erzählung.

Bei einem Sprengmeister lässt Thomas Linde, etwas besorgt, den aus der Hinterlassenschaft Aschenbergers übernommenen Sprengstoff auf seine Gefährlichkeit hin begutachten. Der Sachverständige zeigt ihm einige seiner erfolgreichen Einsätze – »Werke« mag man die Arbeitsergebnisse eines Sprengmeisters ja kaum nennen. Die explosiven Vorgänge und ihre Wirkungen sind stets in einer Serie von fünf Phasen fotografisch dokumentiert, die das Geschehen zwar sehr anschaulich in Einzelbilder zerlegen, aber dabei nicht wirklich zu bannen vermögen. Die Fünf-Phasen-Bilder umkreisen, nicht anders als die der Siegestsäule zugeordneten Sprenggedanken, den undarstellbaren Punkt eines singulären Ereignisses und einer ästhetischen Utopie. In ihnen regt sich erneut der alte Traum von der »Live«-Kunst, von einem künstlerischen Tun, das ohne Verdinglichung und Objektivierung auskommt, vom großen, befreienden und unendlichen Augenblick der Kunst ohne Werk.

1 Uwe Timm: »Rot. Roman«, Köln 2001; Zitate werden nach dieser Ausgabe mit Seitenzahl fortlaufend im Text nachgewiesen. — 2 Vgl. Alexander Honold: »Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils ›Der Mann ohne Eigenschaften‹«, München 1995; ferner: Inka Mülder-Bach: »Poetik des Unfalls«, in: »Poetica« 34 (2002), S. 194–221. — 3 Uwe Johnson: »Mutmassungen über Jakob« (1959), 5. Aufl., Frankfurt/M. 1983, S. 7. Vgl. dazu Eberhard Fahlke: »Chronologie eines Plots«, in: Raimund Fellingner (Hg.): »Über Uwe Johnson«, Frankfurt/M. 1992, S. 61–84. — 4 Robert Musil: »Der Mann ohne Eigenschaften«, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, S. 10. — 5 Die erzählerische Verschränkung zweier Fluchtpunkte und Protagonisten in »Rot« folgt dem Bauprinzip einer gegenstrebigenden Verführung von privaten Lebenslinien, politischen Haltungen und erzählerischen Positionen. Darin wird ein Verfahren erkennbar, das Uwe Timm auch später noch mehrfach und mit kunstvoller Erzählökonomie zur Anwendung brachte, etwa in den biografischen Studien »Am Beispiel meines Bruders« (2003) oder in »Der Freund und der Fremde« (2005). Beide Werke sind Nach-Echos der in »Rot« angeschlagenen Themen. Die studentische Jugend der 68er, ihre kritische Auseinandersetzung mit der Nazi-Vergangenheit, dieses Spannungsfeld wird erzählerisch in zwei sehr persönlich gezeichneten Figuren-Konstellationen durchgeführt und befragt.

Clemens Kammler

Die Gefahr, glättend zu lesen

Über einige narrative Strategien in Uwe Timms Erzählung
»Am Beispiel meines Bruders«

In seiner Frankfurter Poetikvorlesung (2009)¹ äußert sich Uwe Timm zu Adornos Essay »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«² von 1958, in dem der Frankfurter Philosoph über die Grenzen des Erzählens in der Gegenwart schreibt: »Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattet.«³ Timm wendet sich gegen das Wort »einzig«: »Erzählen kann in sich die Komplexität aufnehmen, auch die Zerfallenheit mit allen Brüchen, Leerstellen, es hat die Möglichkeit, mit den unterschiedlichsten sprachlichen Mitteln zu arbeiten: Zitaten, Dokumenten, theoretischen Reflexionen, Essayistik. Ein ›Einzig‹, wie es Adorno dogmatisch postuliert, gibt es in der Ästhetik nicht.«⁴

Diese Beschreibung knüpft an Konzepte kritischer Montagetechnik an, wie sie in den 1930er Jahren bereits Ernst Bloch gegen illusionsstiftende Formen in Anschlag gebracht hat.⁵ Kennzeichen solcher Konzepte ist eine dekonstruktive Vorgehensweise, die nicht auf raum-zeitliche Kontinuität der Darstellung setzt, nicht Einheit stiften will, sondern beim Leser Irritationen erzeugt und ihn immer wieder zu eigener Rekonstruktion und Bedeutungstiftung veranlasst.⁶ In besonderem Maße Gebrauch von dieser Technik macht Timm in seiner autobiografischen Erzählung »Am Beispiel meines Bruders« (2003)⁷, der bereits kurz nach ihrem Erscheinen eine Zukunft im Schulkanon⁸ vorausgesagt wurde. In dieser Erzählung geht es um die Geschichte der Familie des Autors, deren erstgeborener Sohn sich 1943 als 18-Jähriger freiwillig zur Waffen-SS meldete und noch im selben Jahr im Russland-Feldzug nach einer schweren Verletzung, in deren Folge ihm beide Beine amputiert wurden, ums Leben kam. Vor allem dem Bruder, an den er als 16 Jahre später geborener Nachkömmling eine einzige vage Erinnerung hat, gilt Timms Recherche. Doch stößt er dabei an Grenzen, weil es ihm nicht gelingt, Antworten auf entscheidende Fragen zu finden, allen voran diejenige, ob das abrupte Beenden des Tagebuchs durch den Bruder wenige Monate vor seinem Tod auf einen ethischen Verweigerungsakt verweist. Betrachtet man die Stellung der Erzählung im Kontext von Timms Gesamtwerk, so fällt auf, dass hier Bausteine aus früheren Texten integriert worden sind. Bereits dort deutet sich nicht nur die Ambiva-